
L'émergence du film d'auteur en Papouasie Nouvelle-Guinée. Une trajectoire personnelle

The Rise of Film Authorship in Papua New Guinea. A personal Journey

Martin Maden

Traducteur : Jessica De Largy Healy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jso/10281>

DOI : 10.4000/jso.10281

ISSN : 1760-7256

Éditeur

Société des océanistes

Édition imprimée

Date de publication : 15 juillet 2019

Pagination : 23-36

ISBN : 978-2-85430-137-3

ISSN : 0300-953x

Référence électronique

Martin Maden, « L'émergence du film d'auteur en Papouasie Nouvelle-Guinée. Une trajectoire personnelle », *Journal de la Société des Océanistes* [En ligne], 148 | 2019, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 15 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/jso/10281> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/jso.10281>



Journal de la société des océanistes est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'émergence du film d'auteur en PNG et l'invention du film processuel. Une trajectoire personnelle

par

Martin MADEN*

RÉSUMÉ

Cet article se base sur mon expérience du « cinéma direct », ainsi que sur l'éthique et la pédagogie à partir desquelles j'ai animé des ateliers de cinéma direct en PNG, dans le Pacifique et ailleurs. S'appuyant sur mon parcours singulier de cinéaste papou de Nouvelle-Bretagne et sur ma formation à l'école de cinéma documentaire des Ateliers Varan fondée au début des années 1980 par le cinéaste français Jean Rouch, cet article retrace l'émergence du film d'auteur en PNG depuis les années 1970 au lendemain de l'indépendance du pays. Il revient sur ma propre pratique et sur les films processuels, une méthode de tournage que j'ai développée dans les communautés rurales et qui articule la démocratie cinématographique et un mode d'intervention sociale permettant une action de justice réparatrice.

MOTS-CLÉS : film d'auteur, cinéma, Papouasie Nouvelle-Guinée, Ateliers Varan, Jean Rouch

ABSTRACT

This paper is based on my experience of "direct cinéma", and the ethics and pedagogy from which I have taught Direct Cinema workshops in Papua New Guinea, the Pacific and internationally. Drawing on my own journey as a PNG filmmaker, and my training in the Ateliers Varan school of documentary cinema founded in the early 1980s by French filmmaker Jean Rouch, this paper retraces the emergence of film authorship in Papua New Guinea since the 1970s in the wake of the country's independence. It finally turns on my own practice and on process films, a method of filmmaking I have developed in rural communities which articulates cinematic democracy and social interventions towards restorative justice.

KEYWORDS: film authorship, cinema, Papua New Guinea, Ateliers Varan, Jean Rouch

Un film est juste un film. En surface, il y a des images et des effets qui apparaissent comme une série de scènes juxtaposées. Mais c'est l'articulation en arrière-plan des philosophies et des références propres à ces scènes qui porte l'authenticité d'un objet d'art tel qu'un film. Pour ceux qui savent les reconnaître et les interpréter, elles donnent un corps singulier à l'art et créent un festival de cinéma personnalisé dans la tête de chaque spectateur.

J'ai commencé à faire des films dans la vallée d'Aiyura, dans la province des Eastern Highlands, en 1982, alors que j'étais un jeune étudiant de 18 ans en photographie. Arrivé dans cette vallée froide et venteuse depuis les côtes de la Nouvelle-Bretagne un an

plus tôt, je me suis vu sortir de ma propre pauvreté. Les plaies sur ma peau séchèrent dans l'air glacé de la montagne et, alors que je m'en félicitais encore, j'attrapai la malaria. Alité et fébrile, la lecture d'*Athabasca*, un roman d'Alistair MacLean (1980) me fit expérimenter le froid comme je ne l'aurais jamais cru possible, si j'avais lu ce même livre sur la côte ensoleillée de Rabaul (Nouvelle-Bretagne). La quinine provoqua des bourdonnements dans mes oreilles pendant une semaine et je souffris de mon premier et dernier épisode de mal du pays. Puis, à défaut de mourir, je me remis debout pour devenir un enfant du monde. Cela, je ne le réalisais pas vraiment à l'époque, m'efforçant alors tant bien que mal de surmonter les obstacles liés à la scolarité.

* Dramaturge, cinéaste indépendant, réalisateur et caméraman mélanésien, <http://www.artisticmelanesia.com/>, martin.maden@gmail.com

Je me battais avec un système éducatif dans lequel je devais me montrer meilleur que les autres pour réussir. J'avais déjà dû endurer cette situation pendant les dix premières années de ma scolarité et, alors que je commençais à me remettre des conditions de vie éprouvantes que j'endurais, l'idée de devoir rivaliser avec certaines personnes admirables, que je ne considérais plus seulement comme des adversaires à battre à tout prix sur le plan académique, devint de plus en plus difficile. Confus et mal à l'aise, j'allais trouver mon aînée, Lujaiiah Kousa, la présidente du comité représentatif des étudiants pour lui demander conseil. Je voulais voir quel genre de carrière je pouvais encore sauver des décombres de mon adolescence. Nous avons passé en revue mes apparentes incompétences académiques et avons finalement déterminé que les arts représentaient le plus grand espoir pour mon avenir.

En simple villageois, je n'avais jamais tenu de véritable appareil photo entre mes mains avant 1982. Pourtant, voilà que je me trouvais désormais à suivre un cours de photographie avec un Nikon F2 et son assortiment d'objectifs posés sur la table. C'était une époque où les zooms étaient encore rares. Il n'y avait que trois étudiants dans ce programme universitaire et, parmi eux, je fus le seul à me porter volontaire pour devenir technicien en chambre noire. Ainsi, pendant toute l'année universitaire, alors que les autres étudiants participaient aux sports et à d'autres activités extrascolaires, je renouvelais et préparais les mélanges de produits chimiques et nettoys le laboratoire en vue des cours du lendemain. Je revois toutes les leçons qu'on nous enseignait et, une fois que tout le monde avait quitté le laboratoire, je faisais des expériences en impression photographique et fabriquais même un appareil à sténopé. À l'aide d'une pellicule lithographique, je pris et développai une photo à sténopé de mon école. Dans le cadre de notre formation en film et en vidéo, nous tournions également un film sur un vieux potier d'argile de la vallée de la Markham. Rétrospectivement, les difficultés sociales, éthiques, philosophiques et logistiques que je rencontrais lors du tournage de ce premier film, en 1982, représentent toujours d'importants enseignements pour ma pratique filmique d'aujourd'hui.

Cet article est basé sur mon expérience du « cinéma direct », ainsi que sur l'éthique et la pédagogie à partir desquelles j'ai animé des ateliers de cinéma direct pour les Ateliers Varan en Papouasie Nouvelle-Guinée, dans le Pacifique et ailleurs. Les Ateliers Varan furent fondés en 1981 à l'initiative de Jean Rouch afin de former des documentaristes en France et dans le monde. En retraçant mon propre parcours de cinéaste papou, cet article revient sur l'émergence du film d'auteur en Papouasie Nouvelle-Guinée depuis les années 1980. L'« émergence » dont il est question ici s'appuie sur une tradition de films ethnographiques plus ancienne, qui comprend les travaux de Ian Dunlop et Maurice Godelier, Marek Jablonko et d'autres. Kumain Nunguya, qui travailla

avec Maurice et Marek avant de suivre une formation aux Ateliers Varan, est un autre cinéaste papou. Son film *Sinmia. Haus Bilas Bilong Manmeri Bilong Baruya* (1989), tourné en 1986, et d'autres œuvres de la période, reflètent les aspirations et les défis créatifs et artistiques décrits ici.

Développement des médias et expériences cinématographiques en PNG

Dans les premiers films documentaires de la période d'après-guerre, le style s'inspirait des reportages et d'un type de présentation utilisé dans les films d'actualité des années de conflits pour diffuser des nouvelles du front et faire de la propagande (voir Bonnemère, ce volume). Assez efficace, ce style de présentation documentaire datant des années 1930 est toujours employé aujourd'hui, notamment à la télévision. Le film est structuré selon une narration linéaire qui fournit la trame des séquences. Un documentaire produit par le Bulolo Gold Dredging Limited à l'époque de la Nouvelle-Guinée coloniale offre un exemple de ce style de film d'actualité cinématographique. Les images animées montrent l'or en train d'être raffiné et versé dans des lingots. Après que huit lingots d'or ont été moulés devant la caméra, une voix off ressemblant à une « voix de dieu » explique la manière dont il faut comprendre la scène :

« [...] fabrique d'un lingot d'or d'une valeur d'environ 2 500 livres. Cette petite collection en totalise environ 20 000. L'or n'a jamais été aussi important pour l'Empire britannique. Ce cargo précieux ira soutenir les crédits australiens à l'étranger. Une contrée sauvage contribuant au bien-être d'une nation. Un travail que la compagnie Bulolo est fière d'entreprendre. Fièvre des accomplissements et fièvre du service. » (<https://www.youtube.com/watch?v=1d4pCMLUsEY>)

Au début des années 1960, les Nations Unies commencèrent à exercer une pression sur l'Australie pour qu'elle dirige les territoires coloniaux placés sous sa mandature vers l'indépendance. Ainsi, avant les élections générales de 1968 en Papouasie Nouvelle-Guinée, l'administration coloniale australienne établit-elle le Department of Information and Extension Services (DIES) (rebaptisé plus tard Office of Information), qui initia un programme d'éducation politique destiné à familiariser les électeurs avec les aspects généraux du système politique. L'administration fit parvenir ses programmes de sensibilisation jusque dans les villages ruraux, par l'intermédiaire de la radio, de publications, de films et de présentations par ses agents et d'autres. Dès mes premiers souvenirs, à l'âge d'environ quatre ans, je me rappelle être blotti contre ma mère quand tout le village se rassemblait pour assister à ces réunions de sensibilisation politique qui se terminaient souvent en désaccords entre les différentes factions politiques qui avaient émergé dans la province d'East New Britain.

À l'époque, les Tolai avaient déjà protesté pour que les émissions politiques radiophoniques ne soient pas diffusées qu'en « *wiswes* » (anglais). Ils voulaient une station de radio qui émette dans leur propre langue et qui présente les différents sujets clairement, de façon à ce que la majorité des gens les comprennent. Ils souhaitaient également que des personnes locales leur interprètent les enjeux politiques en des termes qu'ils puissent saisir. L'« indépendance », par exemple, devait se dire « *Tibuna Warkurai* » – l'auto-détermination. À la fin des années 1960 (1969 ?), Radio Rabaul, une radio à ondes courtes, fut établie et devint la première station locale en Papouasie Nouvelle-Guinée. Elle émettait en kuanua, la langue des Tolai, et en Tok Pisin. Elle relayait également, en anglais, les informations de l'Australian Broadcasting Corporation (ABC).

Sur notre nouvelle station de radio, notre programme préféré à nous, les enfants les plus jeunes, c'était les légendes traditionnelles « *kada umana kakur* ». Le « mouvement de Mataungan » était alors en plein essor et les adultes s'intéressaient donc plutôt aux émissions de sensibilisation et d'action politique¹. Tout le monde ne possédait pas de radio portable. J'allais souvent chez nos voisins pour écouter le programme sur nos légendes traditionnelles. Parfois, lorsque ma mère était en conflit avec une tante qui possédait une radio, et que je ne pouvais pas m'installer dans la cour de mon oncle maternel, je me plaçais juste à l'extérieur de leur maison et j'écoutais la radio depuis l'autre côté des haies. Ma voix préférée à la radio était celle de ma cousine Pauline Kaite. Elle avait une voix claire qui portait si bien à travers les fréquences à ondes courtes que je pouvais, de loin, discerner les détails de son récit.

Ce que l'administration coloniale n'a pas su exploiter efficacement à l'époque, c'est l'énergie des mouvements sécessionnistes qui se sont développés à travers la Papouasie Nouvelle-Guinée, à l'exception peut-être de Bougainville. La plupart voulaient simplement que les systèmes de gouvernance locaux soient intégrés aux méthodes de gouvernance modernes afin que les systèmes traditionnels puissent influencer un gouvernement équitable et moderne.

Dans un chapitre sur « L'émergence du sécessionnisme » de leur livre *Papua New Guinea – A Political History*, James Griffin, Hank Nelson et Stewart Firth citent Ali Mazrui, un politologue africain et critique du colonialisme australien qui accusait l'Australie « d'avoir refusé à la Papouasie Nouvelle-Guinée l'infrastructure nécessaire à la nation » (Griffin, Nelson & Firth, 1979: 147). Il estimait ainsi que c'était « le plus grand des péchés impérialistes » :

« À bien des égards, les Britanniques étaient humains, et d'une certaine façon les Australiens ont été humains aussi.

Les Britanniques étaient des exploiters, mais les Australiens étaient indifférents. Il n'y a qu'une chose de pire que le colonialisme d'exploitation – et c'est le colonialisme indifférent. » (Mazrui, cité dans Griffin, Nelson & Firth, 1979: 147)

Pour Mazrui, c'est cette indifférence qui explique l'échec de l'Australie à promouvoir l'homogénéisation culturelle, les interactions économiques entre les indigènes et les institutions autochtones de résolution des conflits. Mazrui soutenait que, parmi les forces qui génèrent le sentiment d'appartenance à une nation, « les antécédents politiques sont la plus puissante d'entre elles ; la possession d'une histoire nationale et d'une communauté de souvenirs associés ; la fierté et l'humiliation collective, le plaisir et le regret, liés aux mêmes incidents du passé » (Mazrui, cité dans Griffin, Nelson & Firth, 1979: 147)².

Ainsi, lorsque l'indépendance devint finalement inévitable, l'administration coloniale et les films financés par les entreprises commencèrent à incorporer les sentiments locaux, mais d'une façon telle que ce soit la vulnérabilité autochtone à la modernisation qui soit portée à l'écran, comme dans le film *My Brother Wartovo* (1972). Financé par le gouvernement australien et la société Shell, le film, tourné dans l'est de la Nouvelle-Bretagne, a pour protagoniste un homme tolai appelé To Wartovo qui, abandonnant son économie villageoise, s'efforce de survivre dans les gigantesques industries forestières australiennes de l'ouest de la Nouvelle-Bretagne, où les terres en cours de déboisement intensif étaient subdivisées en parcelles plantées de palmiers à huile. Le narrateur du film est le frère de To Wartovo, un employé de Shell. Un troisième frère travaille pour la nouvelle mine géante de Panguna, à Bougainville. Ce film est un exemple parfait d'une « sensibilité entrepreneuriale » envers les autochtones d'un pays colonisé, qui justifie le système par la vulnérabilité et l'incapacité des indigènes à évoluer seuls dans le monde du capitalisme sans être guidés par un grand frère. En d'autres termes :

« Ne vous précipitez pas vers l'indépendance. Il y a encore de l'or à Wau et à Bulolo, et maintenant aussi à Bougainville ! »

À ce moment-là de l'histoire de la Papouasie Nouvelle-Guinée, les habitants de Bougainville et les Tolai de Nouvelle-Bretagne étaient les plus fervents et les plus virulents dans leur opposition à la domination coloniale australienne. Ils souhaitaient faire sécession et se retirer de l'expérience coloniale en cours pour construire une nation. Bougainville, en particulier, avait connu une longue histoire de contacts violents avec les Européens, notamment à cause de leur expérience du *blackbirding*, le recrutement forcé de travailleurs pour la colonie du Queensland, qui

1. Le mouvement de Mataungan était un mouvement politique tolai qui émergea à la fin des années 1960 dans l'est de la Nouvelle-Bretagne. À travers la création de l'association Mataungan, ses membres revendiquaient l'auto-gouvernement de la région.

2. Pour un développement de cet argument voir Maden, 2011 sur mon blog *Tok Piksa*. Dans ce blog, je discute des perceptions, des images et de l'imagerie qui relèvent de l'abstrait, de l'imagination, des arts, de la photographie et du cinéma, pour offrir une perspective mélanésienne sur les événements locaux et internationaux.

fait aujourd'hui partie de l'Australie. Les spécialistes de Bougainville disent que le *blackbirding* débuta sur l'archipel en 1836, lorsque les plantations de Fidji et du Queensland se tournèrent vers la Nouvelle-Guinée pour y recruter de la main d'œuvre.

Les habitants de Bougainville rapportent que le premier meurtre d'un homme blanc eut lieu à Siwai après qu'un *blackbird* eut embrassé sa femme papoue en public. Ce geste étant tabou dans la coutume locale, le frère de la femme n'eut d'autre choix pour protéger la dignité de son clan que de tuer son beau-frère, un esclavagiste blanc. Après 1899, suite à l'annexion de la Nouvelle-Guinée par les Allemands, de nombreux rois de Bougainville furent mis à mort pour non-respect du christianisme et des nouvelles règles coloniales. Les habitants de Bougainville affirment que leur prise de conscience culturelle et leur lutte pour l'autodétermination et l'indépendance ont débuté dans les années 1830, et qu'elles durent jusqu'à ce jour. Cette colonisation, disent-ils, fut poursuivie par la Papouasie Nouvelle-Guinée, aboutissant au désespoir et à une guerre civile en 1989 qui, en 15 ans, fit environ 20 000 victimes. Au début des années 1970, Bougainville luttait pour la sécession et son indépendance au moyen de plusieurs mouvements tels l'association Mungkas³.

Après que les Allemands durent céder la Nouvelle-Guinée aux Britanniques suite à la défaite de la Première Guerre mondiale, les plantations et les terres de l'est de la Nouvelle-Bretagne furent expropriées par les Australiens. Durant cette période de l'histoire coloniale, les autochtones de Nouvelle-Guinée n'avaient encore ni État ni droit de vote. Ainsi, les Tolai ne pouvaient pas se présenter devant un tribunal pour contester cette expropriation. La frustration, née d'un système judiciaire où les plaignants autochtones n'avaient pas de représentation à la cour, là où l'ancienne administration coloniale allemande avait institué des tribunaux avec des audiences dans la langue locale, fit émerger des revendications d'autodétermination de la part de trois différents groupes, et plus particulièrement par l'association Mataungan. Cette lutte pour l'indépendance prit parfois une tournure violente et certains équipements et propriétés de la société Shell furent menacés dans la région. Cela n'est donc sans doute pas un hasard si la Nouvelle-Bretagne orientale et Bougainville ont été choisis comme cadres du tournage du film *My Brother Wartovo*.

Tout comme les peuples colonisés du tiers-monde qui n'avaient accès ni au droit de vote ni au droit de se défendre devant un tribunal, de traduire en justice les abus à leur encontre ou de sommer un homme blanc à comparaître dans un procès, les Noirs ne pouvaient pas se représenter eux-mêmes à l'écran. Lorsqu'ils avaient une préoccupation d'« intérêt public » ou des inspirations dignes du cinéma ou de la télévision, ils devaient chercher des cinéastes blancs compréhensifs qui puissent porter leurs histoires à

l'écran. Pour les Noirs de Mélanésie (Mélanésie signifie d'ailleurs « insulaires noirs »), c'était l'un des nombreux obstacles que notre humanité dut surmonter pour obtenir une présence légitime sur les écrans de cinéma et de télévision.

À l'occasion de la commémoration du 43^e anniversaire de l'indépendance de la Papouasie Nouvelle-Guinée, l'ancien député Andrew Baing a rappelé l'espoir qui avait accompagné ce moment en 1975 :

« En tant que jeune fonctionnaire, j'eus le privilège d'être présent au stade Sir Hubert Murray pour participer à un moment historique pour cette nation, quand le drapeau australien fut baissé et le drapeau de la Papouasie Nouvelle-Guinée hissé. J'appartenais à une génération qui s'était confrontée au racisme, à une époque où l'on nous appelait indigènes. Une époque durant laquelle, dans l'avion, on ne nous servait pas de repas, contrairement aux Australiens, où l'on ne permettait pas aux indigènes de nager sur la plage d'Elia. Ce fut un épisode très émouvant et, quand je fus témoin de cet événement capital, des larmes coulèrent sur mon visage. Nous étions un jeune pays tellement plein d'enthousiasme et d'espoir, nous ne subissions plus la domination des kiaps... » (Baing-Waiko, 2018)

Le film comme instrument de la colonisation

Comment, dans les années 1970, un artiste du tiers-monde pouvait-il espérer devenir cinéaste ou même auteur de films ? Dans un contexte de guerre froide, avec des médias dominés par une machine à propagande omniprésente et de nombreux pays toujours aux prises avec la colonisation et son mode de pensée, de quels recours disposaient donc les jeunes du tiers-monde pour prétendre à une voix égalitaire sur les scènes mondiales du cinéma et de la télévision ?

Telles étaient les questions difficiles auxquelles ces peuples et leurs maîtres coloniaux ne trouvaient pas de réponse simple. Pour les dominés, il ne semblait y avoir aucun fondement solide à ces questions. Les disciplines dans lesquelles les auteurs du tiers-monde pouvaient se réaliser étaient la musique et, plus tard, la littérature. Le cinéma était hors d'atteinte pour la majorité des enfants du tiers-monde en raison de nombreux obstacles.

Les exigences techniques pointues de la réalisation et le prix très élevé de la production cinématographique à l'ère du cinéma à bande de celluloid comptaient parmi les principaux défis. Alors même que les pays du tiers-monde essayaient toujours de se défaire de l'emprise de leurs maîtres coloniaux, le cinéma n'était pas une priorité. Construire une infrastructure industrielle de cinéma dans un pays jeune était une tâche considérable. D'une part, en termes de considérations techniques et de l'importante formation nécessaire pour fournir aux industries locales des auteurs, des artistes et des techniciens. D'autre part, un tiers-monde doté de ses propres médias de masse pouvait

3. L'association Mungkas fut formée en 1973 par des étudiants de Bougainville à l'Université de Papouasie Nouvelle-Guinée pour débattre du futur politique de la région.

peut-être être considéré comme une menace pour le statu quo et les projets économiques coloniaux.

Mais l'absence d'un cinéma viable généré par le tiers-monde a été un puissant facteur de démoralisation pendant cette grande époque de la colonisation. Le cinéma et la télévision de cette période réservaient aux seuls colonisateurs le droit de s'exprimer sur l'état de la planète et de justifier les choix et les décisions des systèmes dominants. Et, pendant assez longtemps après 1929, l'année du premier film avec une bande son, les peuples du tiers-monde en étaient venus à accepter une position inférieure dans les affaires de l'humanité. Le cinéma et la télévision étaient devenus un moyen par lequel les hiérarchies de pouvoir et, partant, la discrimination raciale, étaient popularisées et renforcées, à tel point que des nations entières semblent avoir développé encore aujourd'hui un syndrome profond de complexe d'infériorité.

Prenons un cas en Papouasie Nouvelle-Guinée dans les années 1980, lorsque deux réalisateurs australiens, Bob Connolly et Robin Anderson, tournant des films censés faire appel aux sentiments populaires de la classe moyenne australienne, firent une série de trois films, parfois connue sous le nom de *First Contact Trilogy* (*First Contact*, 1983 ; *Joe Leahy's Neighbours*, 1989 ; *Black Harvest*, 1992), qui renforce les valeurs traditionnelles de la conquête coloniale. *First Contact* (1983) raconte l'histoire d'un pays du tiers-monde, découvert par trois hommes blancs, qui finit par récolter une « moisson sanglante » (*black harvest*) en raison de son incapacité à se conformer aux idéaux de l'austérité coloniale. Une fois, j'ai interrogé Bob Connolly sur la représentation biaisée qu'il donne de l'histoire dans la première partie de sa trilogie. Il m'a répondu « faire des films, c'est raconter une bonne histoire [...], il faut connaître son public ». Ce que je voulais dire, sur l'exactitude historique, c'est que c'était en fait le père Ross, un prêtre catholique, qui fut le premier homme blanc à se rendre dans les Highlands de Papouasie Nouvelle-Guinée. Le père Ross avait simplement emprunté une ancienne voie de commerce de la vallée de la Ramu pour rejoindre l'actuelle province de Simbu où il avait établi une mission catholique, à Mingende, aux abords de la vallée de la Waghi. Le film omet également de mentionner que les protagonistes de l'histoire, les frères Leahy, étaient en fait guidés à travers les Highlands par Jim Taylor, un *kiap* (administrateur colonial) australien basé en Nouvelle-Guinée. Jim Taylor est dans le film, c'est lui qui abat le cochon dans une séquence clé de *First Contact* mais il n'est pas désigné nommément même si les réalisateurs le connaissaient. Au lieu de cela, une trame narrative astucieuse fait croire au public que l'homme qui abat le cochon est Mick Leahy. Ainsi, par ce seul subterfuge, une figure historique de la Papouasie Nouvelle-Guinée est effacée par le choix arbitraire d'un réalisateur qui cherche à construire une « bonne histoire ».

L'un des aspects fascinants de la *First Contact Trilogy* est la réception populaire de ces films auprès du public de Papouasie Nouvelle-Guinée. Bien que la série

soit condescendante vis-à-vis de leurs aspirations et de leur droit à l'auto-détermination, ils adorent la juxtaposition de séquences historiques entrecoupées d'entretiens de personnes qui apparaissent dans les photographies et les films historiques. C'est peut-être le conditionnement sur la manière de regarder des films ou peut-être la fierté et l'enthousiasme des personnes âgées qui se voient jeunes gens qui plaisent tant aux Papous. Mais une fois que le film a montré à l'écran cet enthousiasme local pour la conquête coloniale, il continue en offrant une image complaisante de l'admiration des indigènes pour leurs maîtres blancs et des raisons pour lesquelles la Papouasie Nouvelle-Guinée était mieux lotie sous le régime colonial. Finalement, il n'y a pas de « premier contact » équitable, mais plutôt des primitifs qui sont découverts et intégrés à la force du fusil dans un nouveau système de gouvernance et dont l'échec à se conformer à cet ordre conduit à une « moisson sanglante ».

L'ébranlement des fondations. La pratique filmique de Dennis O'Rourke en PNG

Lorsque le réalisateur australien Dennis O'Rourke arriva en Papouasie Nouvelle-Guinée, l'Office of Information employait déjà plusieurs Papous talentueux, principalement des assistants de production, des assistants opérateurs et des preneurs de son. Certains de ces techniciens locaux travaillaient sur des films qui étaient principalement produits et réalisés par des cinéastes australiens. Les premiers films de l'Office of Information commencèrent à être diffusés en 16 mm sur les écrans de nos écoles primaires et secondaires en 1974, un an avant l'indépendance. J'avais 11 ans à l'époque, mais je me souviens encore du premier film que j'ai vu dans un style didactique de présentation d'actualités. Intitulé *The Eight Point Plan*, il portait sur la manière dont nous devons comprendre les orientations politiques de notre nouveau gouvernement.

Ma propre mère, très catholique, m'avait précédemment conseillé de rester à l'écart des films, craignant que certains d'entre eux puissent nuire à l'éducation morale, éthique et religieuse des enfants. De toute façon, elle était trop pauvre pour pouvoir me donner 5 cents à chaque fois que je voulais regarder un nouveau film à l'école. Peu importait donc qu'elle m'autorise à regarder des films ou non puisque je n'avais pas les moyens de pénétrer à l'intérieur de la palissade qui délimitait le cinéma du village. Au milieu des années 1970, des westerns en format 16 mm parvinrent également jusqu'à notre école primaire, y compris ceux dans lesquels jouait John Wayne. La première fois que j'approchais de l'enceinte du cinéma, John Wayne parlait de problèmes de cow-boys et je me suis contenté d'écouter de l'extérieur de la palissade. Il s'agissait d'un espace situé sur les pelouses de l'école, entre les salles de classe, clôturé à l'aide de hauts piquets de bois enfoncés dans le sol. Attachées aux traverses qui reliaient les piquets, des



PHOTO 1. – Chris Owen et Martin Maden sur le tournage de *Lukautim Bus* (1993)
(© Th. Vigus, personnage principal du film)

feuilles de cocotiers étaient nouées en lignes verticales serrées afin de dissimuler l'intérieur du regard extérieur. C'étaient donc des cinémas de fortune en plein air. Le projecteur était généralement placé sur une table et alimenté par des rallonges électriques depuis une salle de classe. À cette époque, les haut-parleurs étaient intégrés au projecteur, mais ils pouvaient être détachés et le câble audio déroulé pour être positionnés sous l'écran, un tissu blanc tendu entre deux poteaux.

Un ami me dit alors qu'on pouvait faire le tour jusqu'à l'arrière et regarder à travers la paroi en feuilles de cocotier placée de l'autre côté de l'écran. Ainsi, en faisant face au public du cinéma, depuis l'extérieur de l'enclos, on pouvait s'allonger sur l'herbe et, en écartant les stores végétaux, regarder l'image projetée à l'envers. Le seul souci était que si John Wayne tirait sur quelqu'un à sa droite, nous le verrions tirer à gauche, mais au moins ces places étaient les plus fraîches et les moins encombrées de tout le cinéma. En plus, nous étions davantage en plein air que quiconque lors de ces séances en plein air !

Lorsque nos instituteurs commencèrent à nous faire regarder des films sur les procédures d'élaboration des politiques du gouvernement, nous, les enfants, voulions toujours savoir s'il y avait un John Wayne ou un film d'arts martiaux japonais parmi les autres bandes. Il nous fallut un certain temps d'adaptation pour passer d'un écran où fusaient les balles d'un film de John Wayne à une appréciation des diagrammes, des camemberts et des autres moyens d'illustrer des idées, des informations et des technologies à l'écran. Mais plus je rapportais à ma mère le contenu des films que nous regardions à l'école, plus elle commença à assouplir sa position sur le cinéma.

Elle-même avait joué dans le théâtre des femmes du village, mais elle avait perdu son mari quatre ans plus tôt, alors que je n'avais que 7 ans. Elle souffrait à présent d'une dépression nerveuse et ne pouvait plus

venir faire du commerce au marché de l'école car elle avait également développé une phobie des foules et des lieux publics fermés. Je devins ainsi l'une de ses principales sources d'informations sur ce qui se passait dans notre communauté. Elle avait dû abandonner le théâtre, l'un de ces vestiges culturels de la Nouvelle-Guinée allemande, et une pièce qu'elle avait prévu de jouer avec moi à un festival d'art local très dynamique appelé le festival « Tolai Warwagira » qui se tenait dans les années 1970 dans la province d'East New Britain. C'était une tragicomédie où elle devait jouer le

rôle d'un fermier et moi d'un perroquet chapardeur qui volait du maïs dans son jardin et détruisait toute sa récolte. Après la mort de mon père, elle avait poursuivi les représentations théâtrales quelques temps, jusqu'à ce que ses difficultés à élever seule huit enfants prennent finalement le dessus.

Cette anecdote illustre la créativité artistique qui régnait même dans les foyers les plus pauvres de la Papouasie Nouvelle-Guinée, sans aucun moyen d'atteindre les scènes de théâtre ou les écrans de cinéma pendant la colonisation australienne. Selon moi, les années d'après-guerre, de la fin des années 1940 jusqu'à l'indépendance en 1975, la grande époque de la colonisation, signèrent la mort de la créativité et de l'auto-détermination. Le fondamentalisme chrétien et la colonisation capitaliste stérile qui firent suite aux guerres mondiales furent comme une malédiction culturelle pour la Papouasie Nouvelle-Guinée dont nous payons toujours le prix. Car ensemble, ces événements firent disparaître toute la créativité et la confiance en soi de la plupart de nos anciens qui traversèrent cette période. La loi martiale des années de guerre, associée aux nouvelles lois administratives placées sous le canon des fusils des « kiaps », instituèrent un nouveau système en Papouasie Nouvelle-Guinée où les hommes devinrent les principaux décideurs de nos sociétés et les femmes des participantes soumises et passives dans les affaires publiques. Je crois que c'est à cause de cette dépossession du rôle des femmes dans la détermination des affaires de la communauté et de l'État-nation que la créativité en Mélanésie fut fondamentalement anéantie, car la coopération constructive qui existait entre les genres avait été systématiquement détruite. Les guerres, les plantations coloniales et les usines n'employaient que des hommes. Ces hommes rapportèrent chez eux de l'alcool, des haches et des shillings.

La première révolution cinématographique en Papouasie Nouvelle-Guinée se produisit en 1974 avec Dennis O'Rourke. Je laisse Roseanne O'Rourke, l'ancienne épouse de Dennis, raconter la première partie de cette histoire :

« Dennis et moi nous sommes rencontrés peu après son arrivée en Papouasie Nouvelle-Guinée, en 1974. Une grande excitation régnait alors parmi nous, vous vous en souvenez peut-être, nous nous préparions à l'Indépendance. Dennis fut saisi par cette atmosphère, influencé par son amour pour moi, pour ma famille, ses amis papous et la population. Ses deux premiers films, *Yumi Yet* (1976) et *Ileksen* (1978), le montrent bien. Dennis était un grand romantique et un lecteur passionné. Le style de films qu'il développa remit en question le statu quo du film ethnographique/documentaire. Les Papous n'étaient plus de simples sujets avec une *voice over* plaquée sur les images. Il nous a montré tels que nous étions et, dans *Cannibal Tours* (1988), ce sont les touristes qui deviennent les sujets. Dans *Sharkcallers of Kontu* (1982), les habitants de Kontu racontent leur propre histoire sur le fond magnifique des appels aux requins. Je ne doute pas que ces films ont éclairé de nombreuses personnes à travers le monde et nous ont donné une voix. Ces films sont toujours étudiés dans les établissements d'enseignement. La Papouasie Nouvelle-Guinée a offert à Dennis une plateforme pour pratiquer son art et il en vint à réaliser des films importants et parfois controversés dans le Pacifique, en Australie et dans le monde entier. Il y a beaucoup de gens à remercier en particulier en Papouasie Nouvelle-Guinée, qui ont facilité le travail de Dennis sur ces films. » (O'Rourke, 2013)

Dans sa vie et dans son travail, Dennis était un fervent défenseur de la Papouasie Nouvelle-Guinée et de sa population (voir Larcher, ce volume). Parfois, dans ses films, il était sans réserve dans sa critique des éléments qui détruisent la culture de la Papouasie Nouvelle-Guinée, comme dans la scène de l'église, dans *Sharkcallers of Kontu*, où les prêches fanatiques des missionnaires sont entrecoupés d'images d'un duel qui oppose un *sharkcaller* à un requin de deux mètres de long. Un jour, lorsque Dennis et son ami Chris Owen se virent refuser le service au bar ségrégué d'un hôtel fréquenté par une fraternité de planteurs blancs, il attrapa le maigre homme blanc derrière le bar et, le soulevant dans les airs, il lui dit : « Toi 'orrible petit homme. Tu n'es qu'une fine et longue traînée de fiente de pélican. » Après que Dennis eut remis l'homme sur ses pieds, leurs verres tant attendus après une longue journée de tournage dans la chaleur de la province de New Ireland furent servis aux deux amis. Quelques années plus tard, alors que Chris Owen et moi filmions ensemble dans la province d'East New Britain, Chris revit l'homme « raciste » dans un autre bar d'hôtel et me murmura : « Martin, je connais cet homme. Je te raconterai l'histoire plus tard ».

Quand je vis pour la première fois les films de Dennis O'Rourke *Yumi Yet* (1976) et *Ileksen* (1978), ce fut tout simplement la première fois que je voyais mes compatriotes papous exprimer leurs émotions brutes et originales et leurs opinions sur un écran de cinéma. C'était formidable. Après avoir vu à l'écran

des Papous prenant la parole pour défendre leurs propres intérêts, nombre d'entre nous expérimentèrent une incroyable prise de conscience suite à ce nouveau phénomène médiatique. Non seulement cela paraissait normal et juste, mais les déclarations de nos compatriotes eurent sur nous un effet bien plus marquant que lorsque le cinéma nous représentait à travers la voix d'un homme blanc inconnu qui incarnait en fait les politiques coloniales dans nos vies. Même si le style de narration « voix de dieu » s'était normalisé dans le cinéma documentaire traditionnel, du jour au lendemain, la puissance d'une authentique affinité avec les luttes humaines qui animaient les nouvelles voix fit tout basculer.

Comment le tiers-monde avait-il pu si longtemps se passer d'une représentation cinématographique directe à l'écran ? De nombreuses données empiriques sur la planète indiquent que la suppression de notre humanité durant une grande partie de l'histoire moderne n'a pas été un grand succès pour nous.

L'ère post-Flower Power et la Nouvelle Vague du cinéma en PNG (1973-1979)

Grâce à Dennis O'Rourke, l'écran sacré du cinéma vola en éclat et les Noirs remplacèrent désormais les modèles de héros de type John Wayne, pour exprimer simplement nos opinions sur la manière dont nous voyions notre monde évoluer et sur les façons de mieux fonctionner. Durant cette période, que nous pourrions qualifier de « Nouvelle Vague du cinéma en Papouasie Nouvelle-Guinée », de 1973 à 1979, un groupe de cinéastes marqués à gauche arriva dans le pays, certains issus tout droit du mouvement du *Flower Power* des années 1960, de « gangs » (*push*) provenant de Sydney et de Melbourne.

Chris Owen venait du « gang » de Sydney. Il insistait souvent sur le fait qu'il était de l'« ancien gang », par opposition au « nouveau gang » qui avait sa propre branche à Melbourne. À son arrivée à Port Moresby en 1973, il dut faire face à un groupe d'hommes blancs sur la plage ségréguée d'Ela Beach, se faisant presque tabasser à cause de la coupe de cheveux à la Beatles qu'il arborait à cette époque. Un an plus tard, il rejoignait l'Institute of Papua New Guinea Studies (IPNGS) nouvellement créé en tant que cinéaste résident. Chris Owen passa les quatre décennies suivantes comme réalisateur recruté par l'institution cinématographique nationale, quel que soit le nom qu'elle prit au cours des années. Il réalisa certains des films les plus importants du patrimoine cinématographique de la Papouasie Nouvelle-Guinée (voir Bonnemère, ce volume). L'une de ses responsabilités consistait à jouer un rôle d'assistance technique et de soutien auprès des anthropologues en visite qui souhaitaient enregistrer d'importantes cérémonies et rituels pour la postérité. Ainsi, dans de nombreux films de Chris, si la trame narrative se base sur le déroulement des rituels traditionnels, sa réalisation porte à l'écran certaines des images les plus spectaculaires, impressionnantes tant esthétiquement

que techniquement : *The Red Bowmen* (1978), réalisé en collaboration avec l'anthropologue Alfred Gell, est déjà un classique du cinéma documentaire. Une collaboration avec Andrew Strathern aboutit à *Bridewealth for a Goddess* (1999) et, avec Hank Nelson et le professeur John Waiko, à *Man Without Pigs* (1990).

Le film le plus marquant de la période de la Nouvelle Vague fut sans doute *Kama Wosi* (1979), réalisé par Les MacLaren sur la plus grande des îles Trobriand. C'est le film le plus poétique réalisé en Papouasie Nouvelle-Guinée, qui montre une sensibilité remarquable, une compréhension et un amour de la musique et de la pratique musicale. Les MacLaren enseigna par la suite la musique à la National Arts School, à Waigani, et forma de nombreux musiciens contemporains de Papouasie Nouvelle-Guinée, dont le plus grand groupe de musique jamais rassemblé dans le pays, le groupe « Sanguma ».

Au sein de cette production audiovisuelle, le film *Trobriand Cricket* (1974) présente un cas particulier dans la filmographie de la Papouasie Nouvelle-Guinée. Le mouvement Kabisawali, un mouvement politique dit « micronationaliste », commanda et produisit, par l'intermédiaire de l'Office of Information et du nouveau gouvernement de Papouasie Nouvelle-Guinée, un film qu'il confia à l'anthropologue Jerry Leach et au réalisateur Gary Kildea. Le mouvement Kabisawali voulait montrer à l'écran, à travers l'évolution du sport du cricket dans les îles Trobriand, comment les formes traditionnelles de gouvernement et d'administration, en particulier le système de la chefferie, pouvaient être utilisées pour concevoir un système de gouvernance plus approprié pour la Papouasie Nouvelle-Guinée. Le grand chef Nalabutau était l'un des hôtes des matchs de cricket et son neveu, John Kasaipwalova, apparaît dans le film en train de parler avec les chefs locaux de différents aspects du cricket trobriandais. Le film qui en résulte est une représentation importante de l'esprit et de la nature des peuples de Mélanésie. Je regrette souvent que Gary Kildea n'ait pas réalisé davantage de documentaires dans cette lignée cinématographique. Gerard Beona, qui était assistant de production sur ce tournage, travaillait à l'époque pour l'Office of Information. Il devint par la suite le ministre de la Culture et du Tourisme sous la tutelle duquel Chris Owen, à l'IPNGS puis au National Film Institute (NFI), et moi-même, à la Skul Bilong Wokim Piksa (école de cinéma en Tok Pisin), furent employés comme cinéastes.

Bien que la Nouvelle Vague du cinéma en Papouasie Nouvelle-Guinée rompit avec certaines traditions anciennes de l'écran, durant toutes ces années de création filmique, les Papous continuaient souvent à n'être employés qu'en tant que techniciens. Ils étaient assistants de production, assistants de prise de vue, preneurs de son, ou même scénaristes. Mais pas un seul auteur de film papou n'émergea. C'est seulement en 1983, suite à leur participation aux Ateliers Varan, que Philip Uram et Simon Mers, anciens techniciens de l'Office of Information, devinrent des « auteurs »

de films, selon l'acception française du terme (voir De Lary Healy & Wittersheim, ce volume).

Évolution des philosophies de Jean Rouch et émergence des auteurs de films du tiers-monde

Ce fut Jean Rouch qui apporta le cinéma d'auteur aux populations de la Papouasie Nouvelle-Guinée. Les sources d'inspiration de cette évolution semblent remonter à une époque antérieure, à un film désormais classique, *Nanouk l'Esquimau* (1922), de Robert Flaherty. Bien que sa sensibilité et son approche cinématographique aient bénéficié des multiples influences des scènes culturelles françaises et parisiennes, *Nanouk l'Esquimau* fut déterminant dans la manière dont Jean Rouch allait définir ses travaux d'« ethnofiction » et d'« anthropologie partagée », et semble être l'une des principales influences sur son évolution en tant que cinéaste. Jean Rouch, qui inventa le terme de « cinéma direct » à la fin des années 1940, est considéré comme le fondateur de ce genre filmique. Celui-ci émergea de sa réticence à accepter la notion de « vérité » comme étant un terme approprié pour définir l'authenticité cinématographique, dans la mesure où le cinéma lui-même était basé sur une technologie qui utilisait l'illusion optique du mouvement pour raconter des histoires. Cela l'amena, avec d'autres en France, à redéfinir l'authenticité cinématographique comme étant un « cinéma direct ». Leur quête devint une recherche de beauté et d'authenticité cinématographique, allant au-delà des illusions optiques, s'appuyant sur une collaboration directe, assumée et authentique entre cinéastes et sujets filmés, dans les œuvres documentaires comme dans les films de fiction. Le cinéma direct accorde une grande importance à cette relation et permet aux sujets des films d'être impliqués dans l'ensemble du processus de création filmique. L'idée du cinéma d'auteur dans le tiers-monde est née des travaux antérieurs de Jean Rouch au Niger, au Mali et au Ghana où, dès les années 1950, son approche du cinéma direct évoluait déjà vers « l'anthropologie partagée » et l'*ethnofiction*. Ces deux approches donnèrent lieu à la production de *Moi, un noir* (1958), tourné à Abidjan, en Côte d'Ivoire, puis à *Cocorico, monsieur Poulet* (1974), filmé au Niger. Son film primé *Moi, un noir* (1958) est considéré comme l'une des réalisations à l'origine de la Nouvelle Vague française. Grâce à la collaboration avec Jean Rouch, Edward Robinson, l'un des principaux personnages de *Moi, un noir*, devint par la suite l'un des premiers réalisateurs africains.

En 1978, le gouvernement du Mozambique demanda à Jean Rouch de réaliser un film sur les événements survenus dans la nation tout juste devenue indépendante. Plutôt que d'accepter cette offre et de faire ses propres films sur le Mozambique, Jean Rouch proposa de former des cinéastes locaux qui pourraient, en tant qu'auteurs de films, mettre en avant une perspective locale sur les enjeux émergents affectant la vie du nouveau pays. C'est ainsi

que les Ateliers Varan furent créés afin de former des réalisateurs du tiers-monde, à commencer par le Mozambique, qui devint ainsi le premier pays du tiers-monde à avoir ses propres auteurs de films.

Les travaux et les enseignements de Jean Rouch importèrent l'essence particulière des « auteurs » du cinéma français en Papouasie Nouvelle-Guinée en 1983, menant à l'initiation, à la formation et au développement des premiers auteurs de films en Mélanésie. J'en fis l'expérience personnellement puisque lorsque nous, Papous, commençâmes à entendre parler du « cinéma direct », les films de Jacques Tati, de Jean Rouch lui-même, de Richard Leacock et des frères Maysles firent partie de nos ressources pédagogiques. Il y avait aussi les nombreux films des nouveaux « auteurs » issus des formations en « cinéma direct » des Ateliers Varan. Un nombre croissant de cinéastes du tiers-monde s'ajoutèrent progressivement à ces nouveaux auteurs de films. Des auteurs de films papous vinrent renforcer ce contingent en 1983, suite au premier Atelier Varan à Goroka, dans la province des Eastern Highlands.

Pour expliquer le cinéma français de la période particulière que furent les années 1970-1980, il est important de relier Jean Rouch à Jacques Tati, qui représente l'auteur de film *par excellence*. C'est à partir de ce Saint Graal du cinéma français que des personnes comme Jean Rouch purent proposer le concept de film d'auteurs au tiers-monde. Et c'est ce Saint Graal que de nombreux enseignants de cinéma de notre monde globalisé ignorent, en raison me semble-t-il de la priorité accordée aux films visant la rentabilité. Alors que Jacques Tati nous offrait des morceaux de son cœur dans ses films, Hollywood se contente souvent de reconditionner nos propres cœurs avant de nous les rendre contre un « nickel » dans un tourniquet, parfois avec une compassion affectée. De là proviennent les différences fondamentales entre le cinéma français traditionnel et le cinéma de nickelodéon⁴. Cela revient à la « posture » de l'auteur qui ne peut pas être malhonnête. Un film d'auteur requiert de la part de son auteur une *raison d'être* et une vision claire de l'aboutissement du film, les piliers sous-jacents de l'authenticité. *Cocorico* de Jean Rouch et *Jour de fête* (1949) de Jacques Tati furent d'ailleurs des influences majeures de la première comédie de Papouasie Nouvelle-Guinée, le *road movie* *Tinpis Run*, auquel je participai en 1991 en tant que chef opérateur.

Les écoles de pensée dominantes encouragent les jeunes cinéastes du monde à puiser de toutes parts et à spéculer sur les ingrédients des films à succès. Mais l'essence de la *raison d'être* provient du dévouement consacré à la profession. On attend des artistes qu'ils fassent émerger leur propre style dans la discipline de leur choix à travers des réponses locales à des défis artistiques singuliers. Ces réponses originales font naître une culture riche et diversifiée de manifestations cinématographiques. Jean Rouch lui-même

dans *Moi, un noir* avait lutté contre les limitations qui prévalaient avant que le son et l'image synchronisés ne soient possibles mais, grâce à une collaboration étroite et aux innovations pensées avec les sujets de ses films, il a créé avec eux un objet d'art qui a remporté des prix prestigieux et qui a contribué au lancement de la Nouvelle Vague.

Donner une voix aux cinéastes du tiers-monde dans les forums internationaux

Au fur et à mesure de l'évolution de l'œuvre de Jean Rouch, on s'aperçoit que cette attente artistique française autour de la *raison d'être* lui donna, ainsi qu'à d'autres participants des Ateliers Varan, l'impulsion de base pour « *donner la parole* », pour permettre aux auteurs du tiers-monde nouvellement formés de faire émerger leurs voix artistiques. Progressivement, ils formèrent une communauté grandissante et un collège de cinéastes internationaux. Au plus fort du mouvement, de l'expérience du Mozambique de 1978 jusqu'à 2005 environ, les Ateliers Varan formèrent des cinéastes du tiers-monde en Afrique, en Amérique latine, en Asie, dans le Pacifique et même au Portugal. Plus d'un millier de cinéastes du tiers-monde furent intronisés dans le secteur du cinéma et acquirent une confiance en eux grâce à une plateforme technique de base, le *cinéma direct*, à partir de laquelle ils purent commencer leurs expérimentations et le développement de leur propre regard en tant qu'auteurs de films. Au plus fort de la première guerre froide, alors que la télévision de masse et le cinéma à dominante hollywoodienne ne tenaient aucunement compte de la perspective du tiers-monde sur la gestion de la Terre, ce furent les rares forums du cinéma direct qui donnèrent aux cinéastes du tiers-monde une voix pour aborder les enjeux mondiaux.

S'il est peut-être vrai que la formation dispensée dans les écoles de cinéma conventionnelles dans d'autres régions de France et du monde occidental a permis aux étudiants en cinéma de disposer de meilleures capacités techniques, l'école de pensée du cinéma direct offrait aux auteurs autonomie et émancipation. Alors que les écoles de cinéma conventionnelles permettaient de comprendre le fonctionnement des grandes équipes de tournage par le biais de chaînes de commandement industrielles, l'école du cinéma direct enseignait aux auteurs l'indépendance, ainsi qu'une compréhension et une sensibilité sociales accrues. Cela leur a appris à travailler avec un équipement minimal et de petites équipes de tournage. Tandis que les écoles de cinéma traditionnelles étaient influencées par des styles de montage publicitaires visant à détruire les notions de temps et d'espace, à mon sens, le cinéma direct enseignait aux auteurs le respect de l'espace et du temps humains.

4. NDT : Les nickelodéons sont les premiers cinémas permanents, où les spectateurs pouvaient entrer à tout moment en passant un portillon actionné par une pièce de 5 cents (soit un nickel).

Les Ateliers Varan en Papouasie Nouvelle-Guinée : une trajectoire personnelle

La Skul Bilong Wokim Piksa était peut-être la plus petite école de cinéma de la planète lorsque j'y fus admis en 1982. Elle était située sur le flanc nord d'une montagne appelée le Mt. Kiss, ainsi nommée car, à l'époque de la colonisation, les amoureux européens en gravissaient le sommet pour admirer le paysage des vallées de Bena et Asaro. Au sud de cette montagne se trouve la ville de Goroka qui se niche dans une plaine alluviale formée par la rivière Bena à l'est et la rivière Asaro à l'ouest. En regardant au-delà de Goroka, on fait face au nord jusqu'au sommet du mont Otto, la deuxième plus haute montagne de la province des Eastern Highlands.

À mon arrivée à la Skul Bilong Wokim Piksa, il n'y avait pas d'action cinématographique en cours et, étant toujours en période d'essai, je fus chargé de construire un sentier du parking jusqu'à l'entrée du bureau, car les collines escarpées d'argile orange devenaient très glissantes sous la pluie et beaucoup de visiteurs avaient, par le passé, dévalé la pente alors qu'ils s'empressaient de quitter les lieux. En fin de compte, la construction du sentier me permit de prouver au directeur de la Skul Bilong Wokim Piksa, Paul Frame, que j'étais un travailleur appliqué. Il était avant tout un architecte et j'avais peut-être alors prouvé certaines capacités de conception avec mon arrangement de bûches de pin dans le sentier. Par conséquent, après deux semaines d'apprentissage, je fus admis à un poste d'étudiant à temps plein, gagnant 30 kinas par quinzaine. C'était mon premier salaire et je ne regardais plus en arrière.

L'année suivante, se tint le premier Atelier Varan en Papouasie Nouvelle-Guinée et, à 19 ans, j'y fus admis et devins le plus jeune étudiant en cinéma. Séverin Blanchet, l'un des directeurs des Ateliers Varan à Paris, débarqua dans un avion d'Air Niugini pour diriger l'atelier avec Françoise Varin, une monteuse. C'était un atelier de film en Super 8. Trois participants de l'ancien Office of Information qui assistèrent à ce premier atelier ne furent pas vraiment impressionnés par l'équipement Super 8, car ils travaillaient déjà avec des bandes 16 mm. Dès lors, ils ne comprirent pas les limites de l'équipement et du stock de pellicules Super 8 et ce fut moi, le plus jeune participant de l'atelier, avec ma formation de lycéen et les expériences supplémentaires que j'avais développées via mon éducation, qui suis devenu le meilleur opérateur du groupe. Les séquences de punching-ball et de traversées de rivière du petit film de boxe que je tournais permirent à mes tuteurs français de remarquer mon travail de caméraman.

Je pense que la prise de conscience de ma vocation de cinéaste m'est venue en août de l'année suivante, en 1984, à Lae, dans la province de Morobe. À l'époque, je montais mon troisième film, *Tupela Tingting*, à la Skul Bilong Wokim Piksa, où j'étais encore étudiant. J'étais déçu de ce que je faisais de ma vie. Je n'étais pas satisfait de mon travail de caméraman et de la

construction du film. J'avais 21 ans et mon premier film sur la boxe n'était toujours pas terminé. Je venais de passer la première partie de l'année avec ma caméra, à attendre pendant plus de cinq mois l'éruption d'un volcan à Rabaul, dans le but de filmer comment une telle catastrophe naturelle affecterait les moyens de subsistance de ma communauté. Alors que j'étais en train de monter *Tupela Tingting*, mécontent de mon travail de réalisateur, j'ai presque décidé d'abandonner le métier. Après avoir parlé à des amis qui m'ont encouragé à poursuivre, je me suis rendu compte que j'aimais vraiment le cinéma et que j'avais peut-être un certain talent. *Tupela Tingting* (1984) a finalement été reconnu comme le meilleur film de l'atelier et a été invité à être projeté au Festival du Nouveau Cinéma au Canada. J'ai également reçu une invitation à assister à un atelier de perfectionnement à Paris, en France.

Je suis arrivé à Paris au printemps 1985 avec un film à projeter qui est devenu un succès à l'atelier parisien. C'est ainsi que je suis devenu caméraman pour un projet de film de Papouasie Nouvelle-Guinée à Paris. Travaillant dans une langue étrangère, mes collègues papous et moi-même avons pris notre mal en patience, jusqu'au jour où j'ai trouvé notre sujet de film, Anthony Mastalski, un immigré polonais de 85 ans vivant en banlieue parisienne. Avec lui, nous avons réalisé un documentaire intemporel. Jean Rouch nous a invités à mixer le film dans son atelier du musée de l'Homme. C'est dans ces lieux, dans le studio même où il avait mixé *Moi, un noir* en 1958 avec des cinéastes nigériens, que trois Papous furent conviés à mixer la bande sonore de leur premier film en 16 mm, *Stolat* (1985). Pour moi, c'était le plus beau studio. C'était la première fois que je mixais un film de 16 mm. *Stolat* remporta le prix du « Meilleur film ethnographique sur la France » en 1986, au Festival du film Jean Rouch. Il s'agissait du premier film d'auteur papou à remporter un prix international. *Stolat* fut réalisé et projeté à Paris, 90 ans après la première projection du film des Frères Lumières dans cette ville en 1895. Alors que j'étais en train de rembobiner le film et la bande sonore, Séverin Blanchet se précipita dans la pièce pour venir me chercher. « Hé, reviens en haut. Ils veulent tous te rencontrer ». Ce fut un moment formidable. Champagne et vin rouge.

Après le succès de ce premier Atelier de Printemps de 16 mm en 1985, d'autres membres des Ateliers Varan me proposèrent d'enseigner dans leurs formations. L'idée de produire *Tinpis Run* (1991), la première comédie et *road movie* de Papouasie Nouvelle-Guinée, germa également durant cette période. Je commençais donc à planifier avec Séverin Blanchet l'extension des Ateliers Varan dans le Pacifique. En 1992, Séverin Blanchet et moi-même organisâmes ainsi la première formation des Ateliers Varan en Nouvelle-Calédonie. L'atelier fut commandité par l'Agence de développement de la culture kanak (ADCK) et supervisa la production d'une série de douze films. Notre dernier atelier se tint en 2009, juste avant que mon ami et collègue ne soit tué à Kaboul, en Afghanistan, alors

qu'il participait au nouvel atelier que nous organisions là-bas. Nos étudiants du premier atelier néo-calédonien sont en fait les premiers auteurs mélanésiens de Nouvelle-Calédonie et ils ont joué un rôle clé dans la création et la mise en œuvre du Festival international du cinéma des peuples Ânûû-rû âboro.

La création du film processuel *Crater Mountain Story* (2007)

En 2001, je fus à nouveau assailli de doutes sur la capacité des films à pouvoir réellement résoudre les problèmes mondiaux de notre planète. J'abandonnais ce métier pendant trois ans pour devenir directeur d'une ONG environnementale dénommée Environmental Law Centre. Mon problème avec les films, et en particulier avec les médias télévisés d'aujourd'hui, est que, tout en dénonçant les dangers auxquels les hommes font face, ils n'arrivent que rarement à intervenir pour sauver des vies. Malgré tout le battage médiatique, il n'y a pas d'action proportionnelle pour réparer les injustices. Le résultat final est un « média basé sur la peur » qui transforme la plupart des êtres humains en observateurs passifs de la souffrance d'autres personnes face à la dégradation de l'état de notre planète. Dans les sociétés de classe moyenne, tant dans le tiers-monde que dans le vieux monde (si ces catégories sont toujours d'actualité), le consumérisme semble être devenu un moyen de reconforter une majorité des citoyens de la planète face à nos angoisses implicites et à notre propre manque d'efforts pour faire de la Terre un meilleur endroit où vivre. C'est au cours de mon travail en tant que directeur de l'Environmental Law Centre que j'ai commencé à collaborer avec la Research and Conservation Foundation de Papouasie Nouvelle-Guinée (RCF).

En 2005, alors que je tournais *Gina's Wedding* (2008), des gens du RCF me parlèrent d'un film de sensibilisation qu'ils préparaient. Lors de la consultation sur leur projet de film, je leur conseillais de ne pas reproduire une approche de type « podium » pour sensibiliser le public, car je doutais de l'efficacité de ce mode de présentation en Papouasie Nouvelle-Guinée. Plutôt qu'un film qui apporterait toutes les réponses, je les encourageais à faire un *film processuel*. Je voulais qu'ils réalisent un film qui donne le pouvoir de réflexion, la prise de décision en matière foncière, sur des questions environnementales, socio-politiques et économiques, aux habitants des villages dont les terres étaient menacées. Ils m'ont demandé si un tel film pouvait être fait et j'ai répondu que oui. J'ai donc développé l'idée par écrit et cela leur plut. Comme je vivais en Allemagne à l'époque, j'ai proposé d'aider à trouver quelqu'un d'autre sur place pour faire le film. En dépit du coût supplémentaire



PHOTO 2. – Photogramme de *Gina's Wedding* (Maden, 2008), film sur l'organisation de la cérémonie de mariage d'une ethnologue allemande et de son fiancé anglais dans un village des hauts plateaux de PNG (© Martin Maden)

lié aux billets d'avion, ils décidèrent de me solliciter pour le réaliser.

Crater Mountain Story (2007) a été filmé chez les Maimafu, dans les hautes terres orientales de la Papouasie Nouvelle-Guinée. Sur les cinq semaines de tournage que j'avais obtenues, les deux premières furent consacrées aux consultations. Les 1 500 Maimafu sont organisés en sept clans – les Furuvila, les Mengino, les Lioni, les Djugubi, les Udja, les Hauninavavo et les Kuseri – qui vivent dans des villages de part et d'autre de la rivière He. Les clans Furuvila et Mengino occupent des terres sur la rive droite et les cinq autres clans vivent au-delà de la rive gauche. Les habitants des deux rives étaient en conflit lorsque je suis arrivé pour le tournage. Pour se rendre d'un village à l'autre afin d'entreprendre les présentations, les négociations, et pour proposer des idées et s'assurer de la participation de la communauté, il fallait traverser quelques petites rivières, des marécages, gravir plusieurs crêtes montagneuses et descendre dans des vallées escarpées. Je décidai d'établir ma base pour stocker mon équipement du côté droit de la rivière, et marchais et nageais de là jusqu'aux sites de tournage. J'ai visité chacun des sept villages et, debout sur la place centrale, je leur ai raconté des histoires sur moi-même, expliqué mes intentions et j'ai répondu à leurs questions, pour dissiper leurs doutes et essayer de les encourager à travailler ensemble sur un seul film plutôt que sur deux, voire sept films.

L'élément le plus crucial de la réalisation du film fut les discussions sur les problèmes d'exploitation industrielle rencontrés par les villageois. Ce n'est qu'après avoir gagné la confiance et la coopération de la communauté que nous avons pu examiner ces problèmes ensemble et, en utilisant leur art délaissé des forums de théâtre, construire un film communautaire fondé sur l'idée d'une « démocratie cinématographique ». Les sept clans eurent *carte blanche* pour réfléchir aux divers enjeux soulevés par un projet minier local et pour en proposer des scènes connexes pour le film. Je conservai le rôle de directeur et coordinateur afin d'examiner leurs propositions, principalement pour éviter les répétitions. Je fus particulièrement strict

lors du casting, ne permettant pas aux hommes de jouer des rôles de femmes ou d'enfants. À part cela, je permis à toutes les représentations d'être filmées et tournais environ 38 heures de rushes. En raison de la vaste superficie de la zone à couvrir et des pluies qui tombaient tous les jours, je ne pouvais pas assister à toutes les répétitions et je ne connaissais pas tous les détails de l'ouverture et de la clôture des représentations. Par conséquent, le travail de caméraman s'appuya sur l'art de l'anticipation et de l'engagement dynamique du documentariste dans l'action réelle. Une grande partie de la population maimafu est analphabète et, en première instance, nombreux furent ceux qui hésitèrent à s'impliquer par manque de confiance en la technologie cinématographique. Je dus d'abord les ancrer dans une forme d'art avec laquelle ils étaient à l'aise : le théâtre. Après que la dernière scène eut été jouée, une foule me souleva, ma caméra toujours en main, et en chantant, ils me portèrent à travers le village de Kuseri, par dessus les clôtures et jusqu'à la maison où je devais dormir cette nuit-là. Ils avaient apprécié ce que nous venions d'accomplir ensemble (le processus).

Le film a été projeté à plusieurs reprises dans les villages et j'ai reçu d'excellents retours. Les villageois peuvent toutefois devenir tristes lorsqu'ils voient des personnes qu'ils ont perdues depuis le tournage. Ainsi, les projections peuvent fournir une occasion de pleurer les êtres chers décédés. Il ne reste que très peu de salles de cinéma en Papouasie Nouvelle-Guinée, ce qui rend difficile d'évaluer la réception plus large du film. Le film a surtout été montré dans des forums communautaires et des ONG, où il a été noté que les spectateurs s'identifiaient étroitement aux acteurs du film et comprenaient mieux les problèmes soulevés, en écoutant avec intérêt ce que ces acteurs avaient à en dire. Les Maimafu en possèdent aussi des copies, qu'ils regardent dans l'un de leurs deux espaces de projection. En dehors de la Papouasie Nouvelle-Guinée, le film a été projeté lors d'un festival à Saint-Domingue (République dominicaine) en 2006, à l'Australian National University de Canberra en 2008 et au festival de films Forum Doc, au Brésil, en novembre-décembre 2008. Les critiques des collègues et des universitaires ont été extrêmement positives. Le film est également projeté lors de cours universitaires où il est utilisé pour discuter à la fois de la politique environnementale et de la subversion du genre du film ethnographique qu'il représente. En raison de la nature même de ce genre de film processuel que j'ai créé, il est difficile de juger le film en fonction de sa réception. Il devrait plutôt être évalué au regard des processus qui suivront plus tard, dans l'environnement social filmé. Ces processus peuvent être très difficiles à percevoir et à mesurer.



PHOTO 3. – Photogramme du film *Crater Mountain Story* de M. Maden (2008). Mama Abigarama proteste contre le projet minier qui menace sa communauté (© Martin Maden)

Conclusion

Comme je l'ai montré dans cet article, le film de type « processuel » tire ses racines des enseignements du cinéma direct de Jean Rouch, en particulier dans la philosophie du « donner la parole » et de « l'anthropologie partagée » que celui-ci pratiquait en Afrique. Une seconde influence déterminante est issue de mon travail de chargé de développement communautaire auprès d'ONG pour lesquelles j'ai travaillé pendant plus de quatre ans, à travers une approche du développement appelée « évaluation rurale participative ». Il s'agissait d'un outil d'autonomisation des individus et des communautés, conçu pour aider celles-ci à redécouvrir l'autodétermination. L'œuvre du dramaturge, théoricien et activiste politique brésilien Augusto Boal, fondateur du « Théâtre des Opprimés » (1979), représenta une autre influence critique sur ma conception du film processuel. En effet, les habitants de Crater Mountain avaient eu un théâtre traditionnel vibrant qui avait été détruit au moment de l'évangélisation. Leur pratique théâtrale allait encore plus loin que le théâtre d'Augusto Boal, dans la mesure où, dans le théâtre traditionnel de Maimafu, tous les membres de la société, y compris les femmes et les enfants, pouvaient utiliser la représentation dramatique pour critiquer n'importe quel aspect de la société. À l'échelle d'une petite communauté, cela permettait la mise en œuvre d'un processus démocratique de changement social et gouvernemental.

Tous ces éléments étaient réunis quand je me suis retrouvé face à la réalité imminente de la dégradation sociale et environnementale au sein de la population maimafu. Lorsque j'ai commencé à tourner avec des communautés pauvres et analphabètes des zones rurales de Papouasie Nouvelle-Guinée confrontées à une exploitation massive de leurs ressources, je me suis rendu compte que beaucoup d'entre elles allaient perdre le combat pour protéger leurs moyens de subsistance contre les grandes sociétés transnationales en quête de pétrole, d'or ou de bois. Il est devenu évident que les films que je ferais avec des communautés menacées ne pourraient pas être une

fin artistique en soi. Je devais aller au-delà de l'art cinématographique et d'une recherche simplement artistique. Après *Crater Mountain Story*, mes films ne pourraient plus être simplement les films d'un artiste qui souhaite obtenir des résultats artistiques. Ces nouveaux films devaient être des films processuels. Mais de quel processus s'agissait-il ? Le principal processus, crucial pour les populations rurales analphabètes confrontées à de tels dangers, est celui de leur survie en tant que peuple, culture, langue et en tant que système de bien-être social.

J'ai travaillé pendant cinq semaines avec les Maimafu, cherchant un moyen d'unir une communauté divisée, de restaurer les éléments d'une culture dégradée et de leur rappeler leur pleine dignité en tant que peuple menacé. Le changement le plus fondamental que les gens ont tiré de leur expérience de tournage a été leur autodétermination et l'affirmation de leur identité en tant que peuple. Plus tard, lorsque le monde de l'entreprise empiéterait inévitablement sur cette autodétermination et diviserait encore plus les gens, la participation au processus de tournage permettrait aux villageois de se rappeler leur passé, ce qu'ils avaient perdu et, peut-être, comment ils pourraient se rétablir. En effet, lorsque j'ai commencé à réaliser *Crater Mountain Story* avec la population maimafu, je soupçonnais déjà que je ne pourrais sans doute pas faire un second film, sur le processus de survie de la communauté. Si vous ne pouvez réaliser qu'un seul film dans le cadre de ce que vous espérez être un processus continu, le film peut tout de même être utilisé pour l'autoréflexion et même servir de contrat pour des communautés ne sachant ni lire ni écrire. En enregistrant leurs accords ou leurs peurs, ce film peut même éventuellement être utilisé dans des actions de justice réparatrice.

Remerciements

L'auteur remercie Jessica De Largy Healy pour sa traduction en français du texte original écrit en anglais

FILMOGRAPHIE

CONNOLLY Bob and Robin ANDERSON, 1983, 1989 and 1992. *The Highland Trilogy [First Contact, Joe Leahy's Neighbours and Black Harvest]*, Documentary films, Australia/Papua New Guinea, 58+90+90 min.

FLAHERTY Robert, 1922. *Nanook of the North*, Documentary film, USA/France, 78 min.

KILDEA Gary, 1974. *Trobriand Cricket: An Ingenious Response to Colonialism*, Documentary film, Office of Information – Government of Papua New Guinea, 50 min.

MACLAREN Les, 1979. *Kama Wosi: Music in the Trobriand Islands*, Documentary film, Australia, 48 min.

MADEN Martin, 1984. *Tupela Tingting*, Documentary film, Papua New Guinea, Les Ateliers Varan, 17 min (available online on the Ateliers Varan website http://www.ateliersvaran.com/fr/cinema-theque/stolat_988 and http://www.ateliersvaran.com/fr/cinema-theque/les-pompes-a-eau-tupela-ting-ting_388).

—, 2007. *Crater Mountain Story*, Documentary film, Papua New Guinea, 50 min.

—, 2008. *Gina's Wedding*, Documentary film, Papua New Guinea, 52 min.

MADEN Martin, Bike JOHNSTONE and Pengau NENGO, 1985. *Stolat*, documentaire, France, 20 min.

NENGO Pengau, 1991. *Tinpis Run*, France, Belgium, Papua New Guinea, UK, 90 min.

NUNGUYA Kumain, 1986. *Sinmia*, Papua New Guinea, IPNGS, 48 min.

O'ROURKE Dennis, 1976. *Yumi Yet*, Documentary film, CameraWork/Office of Information – Papua New Guinea Government, 54 min.

—, 1982. *The Sharkcallers of Kontu*, Documentary film, IPNGS, Australian Film Commission, 52 min

—, 1988. *Cannibal Tours*, Documentary film, Australia, CameraWork, 72 min.

O'ROURKE Dennis and Gary KILDEA (réal.), 1978. *Ileksen: Politics in New Guinea*, Documentary film, Papua New Guinea, 57 min.

OWEN Chris, 1978. *The Red Bowmen*, Documentary film, Papua New Guinea, IPNGS, 58 min.

—, 1990. *Man Without Pigs*, Australie, Papua New Guinea, IPNGS, 59 min.

—, 1999. *Bridewealth for a Goddess*, Australie, Ronin Films, 72 min.

RICHARDSON John, 1972. *My Brother Wartovo*, Australia, 55 min.

ROUCH Jean, 1974. *Cocorico, monsieur Poulet*, France, 90 min.

—, 1958. *Moi, un noir*, France, 73 min.

TATI Jacques, 1949. *Jour de fête*, France, 75 min.

BIBLIOGRAPHIE

BAING-WAIKO Jennifer, 2018 (sept. 17-18th). Andrew Baing's speech for the Papua New Guinea's 43rd Independence anniversary, *Facebook Wall of Jennifer Baing-Waiko* (<https://www.facebook.com/jennifer.baing>).

- BOAL Augusto, 1979. *Theatre of the Oppressed*, London, Pluto Press.
- GRIFFIN James, Hank NELSON and Stewart FIRTH, 1979. *Papua New Guinea. A political history*, Richmond, Heinemann Educational Australia.
- MACLEAN Alistair, 1980. *Athabasca*, Collins, London.
- MADEN Martin, 2011 (June 14). Post "Rereading the History of Papua New Guinea", *Tok Piksa* [Blogspot of Martin Maden] (<http://tok-piksa.blogspot.com/2011/06/rereading-history-of-papua-new-guinea.html>).
- O'ROURKE Roseanne, 2013 (June 29). Post "Death of Dennis O'Rourke, maker of passionate films", *Blog Post homage to Dennis O'Rourke* (https://asopa.typepad.com/asopa_people/2013/06/death-of-dennis-orourke-fiery-maker-of-passionate-films.html).